

Proyecto de graduación I  
Licenciatura en Crítica de Artes  
Universidad Nacional de las Artes

# Informe final de investigación

Alumna: María José Rubin

Profesores: Silvina Tattavito y Nicolás Bermúdez

Julio de 2016

## Índice

La palabra hablada en la danza local reciente: primeras aproximaciones.....	2
Análisis contrastivo y variables de análisis .....	6
I. El ritmo: repetición y redundancia .....	8
II. La inteligibilidad o la gestión del acceso al sentido lingüístico.....	10
III. La declamación.....	11
IV. El locutor y su correspondencia con los cuerpos hablantes.....	13
V. La función poética.....	15
Bocetos para la instancia de producción .....	16
Ponencia académica .....	16
Libro .....	17
Catálogo editorial.....	18

## La palabra hablada en la danza local reciente: primeras aproximaciones

La presencia de la palabra hablada es una ocurrencia habitual en las obras de danza independientes<sup>1</sup> montadas en la Ciudad de Buenos Aires en los últimos veinte años. Pese a que esta característica es considerada propia de la posmodernidad o contemporaneidad<sup>2</sup> en las artes del movimiento, existen pocos estudios que atiendan a los modos de inclusión de este medio expresivo en la danza.

Marcelo Isse Moyano considera los textos hablados como una “base sonora”, análoga a la música,<sup>3</sup> y en una de sus obras describe brevemente unos pocos casos, atendiendo al significado del discurso, sin hacer mención de las características de la materia significante.<sup>4</sup>

“Tanto en *Octubre* como en *Feo, bajo y de madera* de Luis Biasotto, el director da órdenes a los intérpretes exponiendo su función como parte del juego. En *La idea fija* de Pablo Rottemberg, mediante el relato de una historia que conecta con el plano de la realidad, se produce la línea de representación de la obra. En *Plano difuso* de Edgardo Mercado, se la utiliza a modo de conjunto de axiomas o hipótesis que serán desarrolladas a lo largo de la obra [...]”.

En numerosos textos críticos, sin embargo, tanto periodísticos como académicos, se considera que la palabra hablada en escena es una ruptura o un desplazamiento desde el campo de la danza y, en muchos casos, parece suficiente para convertir la pieza en un objeto híbrido que desdibuja las líneas entre danza y teatro. Más aún, términos como “Danza Teatral Contemporánea”<sup>5</sup> o “teatro-danza”<sup>6</sup> en el campo de la investigación de artes escénicas supuso la fusión de ambas disciplinas en un concepto que da cuenta de cualquier obra en la que se vislumbra el más mínimo alejamiento de la norma que estaría marcada, según puede observarse, por la danza de movimiento puro y el teatro tradicional.

---

<sup>1</sup> Algunas de las características de la danza independiente en Buenos Aires son análogas a las que se le adjudican al teatro del mismo circuito: “tiene como característica esencial que se desarrolla en salas pequeñas, con pocas butacas [...] La cercanía con el espectador es parte constitutiva de esta estética que se detiene en los pequeños gestos, las respiraciones” (Durán, A. y Jaroslavsky, S. [2012] *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*. Buenos Aires: Leviatán). En la danza, esto también implica cuerpos de baile de número reducido, con cuerpos claramente identificables, apartados del recurso de homogeneización de grandes masas de intérpretes que caracteriza, por ejemplo, al ballet o a otras propuestas modernas o contemporáneas en teatros de gran porte con escenario a la italiana (es el caso, por ejemplo, de las obras montadas por Mauricio Wainrot con su Ballet de Danza Contemporánea en el Teatro San Martín).

<sup>2</sup> La escasa bibliografía disponible es a menudo ambigua en este sentido. Cfr., por ejemplo, la obra de Isse Moyano citada en las siguientes notas.

<sup>3</sup> Isse Moyano, M. (2002) *Cuadernos de danza III*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo de la FFyL de la UBA. Pp. 20-24.

<sup>4</sup> Isse Moyano, M. (2013) *La danza en el marco del arte moderno/contemporáneo: los nuevos modelos de producción*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte. Incluye datos sobre obras de danza con palabra hablada la década de 2000.

<sup>5</sup> Lázzaro, A. (2011) “Cuerpos imaginados: danza, transformación y autonomía”, en *European Review of Artistic Studies* Volumen 2, Nº 4. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Pp. 25-39.

<sup>6</sup> Lábatte, B. (2006) “Danza-teatro - ¿teatro-danza?”, en *Cuadernos del Picadero* Nº 10. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. Pp. 18-19.

Aunque las antiguas categorías no se ponen en cuestión (no cabe duda de que el ballet, pese a su fuerte componente dramático, es un género de la danza), las obras más recientes se ven sujetas a evaluación y, con el amparo del postulado posmoderno que anuncia la hibridación de todas las disciplinas, suelen ser declaradas “danza-teatro” con suma celeridad. Esta caracterización desconoce tanto las especificidades de la práctica teatral como la autonomía de la danza, dejando de lado con demasiada liviandad la capacidad analítica de un aparato teórico que atienda a las características propias de cada lenguaje.<sup>7</sup>

En una entrevista para *Cuadernos del Picadero*, Susana Tambutti señala la existencia de “grupos en donde los límites entre las distintas artes escénicas son tan complejos que ya no tienen sentido las discusiones sobre cómo llamamos a ese espectáculo, si danza, teatro o instalación. [...] Es muy difícil establecer los límites. Debemos aprender a movernos dentro de aquello que, a lo mejor, no se puede nombrar, o sea, movernos en el abismo”.<sup>8</sup> No obstante, solo tres años antes, en la *Revista Picadero* la bailarina, coreógrafa y docente argentina afirmaba que “incluso en algunas oportunidades la discusión artística sobre esta relación [teatro-danza] se transformó en una argucia instrumental para la jerarquización de la danza como arte y hasta para lograr un lugar dentro de las leyes culturales o una posibilidad de aparición en Festivales de Teatro donde la danza se incluyó a partir de ese guión salvador ubicado entre los dos términos; danza-teatro”.<sup>9</sup>

Ante esta situación, interesa reflexionar sobre la palabra hablada en las obras de danza para determinar en qué medida su ocurrencia es suficiente para marcar un desplazamiento a otros lenguajes y comprobar si su presencia puede ser considerada dentro de los criterios de creación de la danza. El presente estudio se limitará, en este marco dentro del que se incluye y el cual lo excede, a analizar las características de la palabra hablada en una serie de obras de danza locales montadas recientemente para identificar, si esto es posible, un perfil general de los usos y funcionamientos del discurso oral en este contexto. Se espera que el insumo resultante de esta investigación permita esbozar una primera hipótesis respecto de sus características en comparación con aquellas de la danza en la que se enmarcan: ambas series textuales serían análogas en sus modos de construir sentido y por lo tanto sería posible identificar una palabra hablada de la danza que, como esta última, tiene al cuerpo como su principal soporte.

En la décima edición de la publicación periódica *Cuadernos del Picadero*, Beatriz Lábatte remite al teatro de la crueldad propuesto por Artaud para reflexionar sobre la palabra en obras “de teatro-danza”.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> El crítico especializado, John Rockwell, llega a desestimar la pregunta respecto de si un determinado espectáculo responde a la categoría de danza o de teatro. Cfr. “Is It Dance, Does It Matter?”, *New York Times*, 24-10-2006. En línea: <<http://www.nytimes.com/2006/11/24/arts/dance/24bord.html?pagewanted=all>> (Consulta: 16-06-2016).

<sup>8</sup> **Catena, A.** (2004) “El siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo”, entrevista a Susana Tambutti, en *Cuadernos del Picadero*, n°3. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.

<sup>9</sup> **Tambutti, S.** (2001) “Danza-teatro: un guión posible”, en *Revista Picadero*, n°2. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.

<sup>10</sup> Si bien el presente trabajo se propone identificar un tipo de palabra hablada que pueda decirse propia de la danza, en parte con el objetivo de volver a delinear los límites tantas veces declarados obsoletos de la disciplina, esto no supone negar la posibilidad de que exista un área de la creación escénica que pueda ser concebida como un cruce entre la danza y el teatro. La justificación de la pertenencia de determinadas obras a tal esfera

En *El teatro y su doble* Artaud [...] define, grita, clama, aúlla -podríamos decir-, insistiendo en diferenciar esos dos lenguajes [literario y teatral] y aún más, en diferenciar la voz de la palabra. La voz viene a ser aquí, como lo plantea Michel Bernard, 'un cruce entre cuerpo y lenguaje' y no necesariamente la articulación de la palabra hablada, la voz como emisión de sonidos. La voz como la misma energía corporal que se hace audible, como misterio, como pulsión y no solamente como certeza articulada en palabras. [...] La voz hace su aparición en la escena dancística, no solamente como posibilidad de producción de lenguaje articulado en palabras, sino también como manifestación pulsional y sensual.<sup>11</sup>

Artaud planteaba la posibilidad de desarrollar un tipo de escritura corporal, encarnada en el cuerpo del actor (un "lenguaje espacial" o "voz corporal"),<sup>12</sup> llevada adelante en la escena, a la cual se debía llegar sin un texto previo externo, sin un *logos* que rigiera la obra. Así, buscaba equiparar el proceso de escritura de la literatura al proceso creativo teatral cambiando el soporte-papel por el soporte-cuerpo. La palabra en este contexto debía ingresar a la escena como un componente desorganizador, polisémico, de apertura de sentidos, antes que como el principio organizador, logocéntrico contra el que Artaud se revelaba.<sup>13</sup>

El presente estudio partirá desde este concepto de palabra desorganizadora o no organizadora para intentar demostrar que la palabra hablada en las obras de danza independientes de la cartelera porteña reciente es también un tipo de palabra polisémica, matérica (capaz, por lo tanto, de "chocar contra el cuerpo", en palabras de Artaud). Sin embargo, no es nuestra propuesta interpretar esta relación como un signo de que la danza viene a realizar el ideal artaudiano, que, por lo demás, ha sido vastamente abordado por creadores y artistas formados en el teatro. "El problema es dar voz al espacio", dice el primer manifiesto del teatro de la crueldad, "recobrar la noción de una especie de lenguaje único [con] posibilidades de

---

correspondería a una investigación más amplia que pueda dar cuenta de las características de ambos lenguajes artísticos. Interesa postular, sin embargo, que una vía posible de aproximación a esta cuestión, en línea con las premisas que guían este estudio, sería la consideración de las tradiciones y formaciones de las que abrevan los realizadores (directores, autores, intérpretes, etcétera) de cada obra, dado que cada disciplina tiene sus propios límites para cuestionar y desafiar. Como se dirá enseguida, así como Artaud quería que la palabra escrita diera paso a la voz corporal, y en esto consistía el cambio que proponía, la danza realiza un camino diferente: la de incorporar la voz y la palabra (ambas históricamente excluidas de su campo). Los efectos, aunque en ocasiones puedan generar formas similares, son diferentes porque parten del cuestionamiento de bases que son, también, diversas.

<sup>11</sup> **Lábatte, B.** (2006) *Ibid.* Pp. 31-32. En esta misma entrega de *Cuadernos del Picadero*, Lábatte cita el estudio de Michèle Febvre sobre la "teatralidad coreográfica" en la danza contemporánea para analizar la construcción de sentido en el "teatro-danza". En aquel trabajo, la autora francesa sostiene la existencia de una "tensión fundamental alrededor de la cual se ha articulado toda la historia de la danza", constituida por dos polos: "el 'impulso de danza', es decir el gusto por bailar simplemente, el disfrute del puro juego con la propia dinámica corporal, con el movimiento, con los esfuerzos, las variaciones, el cansancio, etc. y el no menos fuerte deseo de 'dar sentido, emoción', deseo de expresar y de decir algo a alguien". **Febvre, M.** (1995) *Danse Contemporaine et Theatralité*. París, Chiron. Citado en Lábatte, B. (2006) *Ibid.* P. 12

<sup>12</sup> **Weisz, G.** (1994) *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México: UNAM/Grupo Editorial Gaceta. P. 16.

<sup>13</sup> **Artaud, A.** (2001 [1978]) *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.

expansión (*más allá* de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad.”<sup>14</sup>

Las obras de danza analizadas, en cambio, atraen la palabra hacia sí, la utilizan en los términos en que utilizan el movimiento, las citas literarias, el vestuario, la escenografía. En esto consiste su cambio, su juego con los límites, su experimentación con nuevos elementos. La caracterización de este uso específico de la palabra hablada se abordará a partir de cuatro ejes que, en términos metodológicos, fueron constituidos en oposición *logos* teatral caracterizado por Artaud. En primer lugar, se analizará el ritmo como criterio de composición del discurso hablado, entendido como se lo describe en la bibliografía relacionada con el texto poético, a partir de la reiteración,<sup>15</sup> y también en relación con los movimientos del cuerpo del bailarín. Para ello, se consultarán referencias específicas del campo literario y el estudio de Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla sobre el ritmo en la danza.<sup>16</sup>

En segundo lugar, se atenderá a la inteligibilidad del texto y a las consecuencias de los desplazamientos sobre este eje en la construcción de sentido. En este caso, interesan especialmente los estudios sobre poesía contemporánea, que han tratado extensamente el desarrollo de textos que, mediante diversos recursos, se apartan del ideal de “transparencia comunicacional” que Jean-François Lyotard adjudica a la cultura posmoderna.<sup>17</sup> La tercera variable del análisis será la forma de la declamación, es decir, las características de la oralización de los textos. Para ello, se recurrirá a bibliografía del ámbito teatral, en la que se describan herramientas para explorar esta actividad y sus consecuencias en la creación de sentido.<sup>18</sup> Finalmente, se estudiará el plano enunciativo a partir de la teoría de Émile Benveniste<sup>19</sup> y sus aplicaciones en el campo artístico,<sup>20</sup> con el objetivo de identificar los desplazamientos de la figura del enunciador en los discursos hablados.

A partir de este análisis, se espera identificar regularidades que den cuenta de un modo específico de puesta en escena de la palabra hablada en la danza independiente local. Estos resultados —que podrían constituir el puntapié inicial de una futura investigación destinada a esbozar una analogía entre los modos de la palabra en la danza y las características del texto poético— permitirán evaluar la hipótesis troncal del presente estudio: mientras que en el teatro logocéntrico las funciones comunicacionales emotiva y referencial de la palabra hablada revisten una mayor relevancia, en el discurso oral de la danza la función poética, tal y como fue

---

<sup>14</sup> *Ídem*, pp. 101 y 111. El subrayado es propio.

<sup>15</sup> Spang, K. (1983) *Ritmo y versificación, teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*. Pamplona: Universidad de Pamplona. Pp. 480-482.

<sup>16</sup> Barretta, C., Miramontes, L., y Zorrilla, A. (2013). *Ritmando danzas. Análisis rítmico de la danza*. Buenos Aires: Autores de Argentina.

<sup>17</sup> Lyotard, J. (1998), *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra. Citado en Genovese, A. (2011) *Leer poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. P. 15.

<sup>18</sup> Cervera Borrás, J. (2003) “Recitación y declamación”, en *Teoría y técnica teatral*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Elementos para el análisis de la oralización de textos.

<sup>19</sup> Benveniste, E. (1979) “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de Lingüística general II*. México DF: Siglo XXI.

<sup>20</sup> González Hortigüela, T. (2008) “Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico”. Universidad de Valladolid.

descrita por Roman Jakobson,<sup>21</sup> tiene mayor preeminencia. Su función no es la de organizar y llevar el sentido último de la obra, sino que funciona como un elemento más de la escena. Atendiendo, en palabras de Francine Masiello, “al acento, al tono, al timbre y la resonancia, [...] las herramientas de trabajo del poeta” —es decir, a los recursos materiales, sonoros de la palabra antes que a los intelectuales—, se propone descubrir esa otra “manera de entender [...] sin recurrir necesariamente a la razón”.<sup>22</sup>

## Análisis contrastivo y variables de análisis

Con el objetivo de determinar las características específicas del uso de la palabra hablada en las obras de danza, se realizará un estudio comparativo respecto del uso y la función del texto dramático del teatro logocéntrico tal y como lo describe Antonin Artaud en sus manifiestos sobre el teatro de la crueldad.<sup>23</sup> La elección de este par es de carácter metodológico y responde a su condición compartida de texto oralizado sobre un escenario en vivo. El análisis se realizará a partir de cuatro variables de grado: la preeminencia del ritmo en la construcción del discurso hablado de las obras de danza; el abandono o relegamiento de la inteligibilidad; las características formales de la oralización del texto; la función enunciativa y la relación del enunciador o los enunciadores con los cuerpos enunciantes.

En el campo del estudio de la poesía, el término “ritmo” puede adquirir significados variables, en ocasiones próximos o intercambiables con el concepto de “metro”, pero siempre relacionados con el fenómeno de iteración (ya sea esta acentual, fónica, etcétera). En el marco de este estudio, se utilizará esta denominación para hacer referencia a los efectos derivados de los fenómenos iterativos del habla en general: no solo la repetición de acentos o fonemas, sino también de palabras o frases, de forma simultánea o sucesiva.<sup>24</sup> Es posible observar una recurrencia del criterio rítmico en la construcción de textos para obras de danza mucho mayor a la presente en textos dramáticos. Estos últimos, por la primacía de su carácter narrativo (es decir, menos poético [V.]), no utilizan el ritmo como criterio estructurador, sino que respetan el del propio texto dramático que ha sido elaborado siguiendo los criterios de inteligibilidad (III.) adecuados a su condición de relato. La recurrencia rítmica en los textos de danza se liga a la construcción de la coreografía, serie de movimientos acentuados e iterativos, primordialmente poéticos,<sup>25</sup> contrapuesta al movimiento de los cuerpos en las obras de teatro, en los que otras funciones —como la emotiva y la referencial— tienen un peso mayor debido a su intención narrativa, y cuyo ritmo es resultado secundario de la construcción guiada por este criterio.

Los cuerpos hablantes en la danza no construyen un personaje con profundidad psicológica y, en muchos casos, no remiten a una secuencia narrativa que pueda reconstruirse a partir de sus palabras. Sin embargo, en los casos en los que sí permiten delinear una acción (generalmente, en conjunto con el movimiento, como por ejemplo una situación de viaje en auto), esta tiene la forma de una viñeta aislada, sin un tiempo y lugar determinados. Así planteada, la relación

---

<sup>21</sup> Jakobson, R. (1981) “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.

<sup>22</sup> Masiello, F. (2013) *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo. Pp. 53-58.

<sup>23</sup> Artaud, A., *ibid.* Pp.101-114 y 139-146.

<sup>24</sup> Torre, E. (1999) *El ritmo del verso: estudios sobre el cómputo silábico y la distribución*. Murcia: Editum. Pp. 20-21.

<sup>25</sup> Jakobson, R. *Ibid.*

entre el locutor del enunciado (en términos de Oswald Ducrot)<sup>26</sup> y el cuerpo hablante es difusa (IV.): no es totalmente claro si existe una actividad enunciativa del cuerpo o si es meramente enunciativa (pronuncia las palabras como un médium, como un artefacto de sonido). Esto se ve reforzado en algunas obras mediante un procedimiento de dilución de un mismo enunciador en más de un cuerpo, o de multiplicación de más de un enunciador en un solo cuerpo.

La opacidad (V.) del signo textual y la del movimiento en la danza tienen, así, una correlación. Incluso en las obras de danza con un mayor valor narrativo, como el ballet, la secuencia de eventos y la dramatización de la narración es “sacrificada” en pos de la preservación del valor poético de los movimientos (y, en las obras que cuentan con ella, de la palabra). Es por ello que la declamación (II.) de los textos no responde a las formas del teatro: no supone una “aproximación [...] al concepto de interpretación”<sup>27</sup> en términos dramáticos, dado que no es guiada por la necesidad de expresar el estado de un personaje o su reacción ante circunstancias específicas.

Por el mismo motivo, la inteligibilidad (III.) suele ser relegada para privilegiar la construcción de discursos sonoros basados en las posibilidades materiales del signo: la acentuación, el timbre, la fonética, etcétera. Se trata de un uso análogo al que se hace del movimiento para la construcción de la coreografía. En el caso del texto, la presencia frecuente de lenguas extranjeras, la modulación desarticulada de los sonidos a la manera de una glosolalia y la superposición de discursos sonoros emitidos por más de un intérprete son algunas de las estrategias más frecuentes. Otras, más orientadas al predominio del ritmo (I.), adoptan, por ejemplo, la forma del rap, y emplean palabras sueltas o construcciones breves que, en cualquier caso, al igual que los recursos mencionados anteriormente, dan como resultado un signo opaco (V.), cuya materia permanece en primer plano.<sup>28</sup>

Las variables señaladas funcionan de manera conjunta para delimitar dos fenómenos diferentes: el texto teatral y el texto en danza. Cabe señalar que, debido a su aparición en las obras de los últimos años, el texto en danza no ha convivido con piezas que involucren personajes. El ballet, por ejemplo, utiliza la pantomima (más o menos desarrollada en las distintas escuelas, con una presencia privilegiada en la escuela danesa de principios del siglo XX) y el vestuario como medios narrativos. Sin embargo, el tipo de obras que construye sigue siendo programático –en el sentido de que requiere un paratexto (por ejemplo, la reseña del programa) para que la narración que representa sea comprendida cabalmente–.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> **Ducrot, O.** (1988) “La polifonía en lingüística”, en *Polifonía y argumentación*. Cali, Universidad del Valle.

<sup>27</sup> **Cervera Borrás, J.** (2003) “Recitación y declamación”, en *Teoría y técnica teatral*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<sup>28</sup> Alicia Genovese recurre a la noción de “economía comunicacional [...] que exige la noticia periodística”, ante la cual “la lengua poética [...] adquiere apariencia de distracción, de ineficacia [...], es un *zapping* hacia otro canal”. **Genovese, A.** (2011) “Poesía y modernidad. La poesía como discurso inactual”, en *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

<sup>29</sup> Esta caracterización es una propuesta generalizada de fenómenos mucho más complejos; brinda coordenadas ideales para describir usos y funciones que, en las obras concretas, pueden estar presentes en distintas proporciones tanto en la danza como en el teatro. Asimismo, la distinción de las variables dispuestas con fines analíticos deja de lado la interrelación e interdeterminación que opera entre ellas, la cual será retomada a continuación.



Los fenómenos enunciados anteriormente serán analizados en una serie de obras de danza del circuito independiente de la Ciudad de Buenos Aires montadas en el período 2011-2016. Cuatro de ellas compondrán el corpus de la investigación: *Villa Argüello*, *Preciosura*, *Lobo, te amo y Pulso*. Fueron seleccionadas entre las demás por la cantidad de criterios que reúnen, mayor que en el resto de las obras, lo que permite abordar todas las características propuestas sin tener que abundar en el análisis de un corpus mayor y, por lo tanto, más difícil de abordar.

### *I. El ritmo: repetición y redundancia*

Como se ha señalado anteriormente, la palabra “ritmo” responde a una variedad de acepciones en campos tan diversos como la meteorología y los estudios culturales, a lo cual se suma su extendido empleo metafórico en el habla cotidiana. Para analizar y contrastar las características rítmicas de la palabra hablada y de los movimientos de la danza, será necesario entonces contar con una bibliografía que aborde —por separado, ya que no hay estudios conjuntos— ambas actividades en el marco de la práctica artística.

En la obra *Ritmando danzas*, los autores —como muchos otros que abordan la temática desde el campo de la literatura o de las artes— hacen referencia a esta dificultad que se presenta en el momento de analizar el ritmo, y señalan que “A partir de la definición de Platón de que el ritmo es el movimiento corporal ordenado en el tiempo se generalizó el significado de la palabra ritmo para denominar todo fenómeno periódico”.

En el ámbito de los estudios literarios, se considera ritmo al ordenamiento textual estructurado mediante la iteración de acentos o fonemas. En la poesía en verso, esta iteración exhibe regularidades y reiteraciones de elementos idénticos (en la rima) que la poesía en prosa o de verso libre no atiende, al igual que no lo hace la danza. Es por eso que, si bien esta primera aproximación es de utilidad como marco general, se hace necesario consultar definiciones ampliadas de esta estricta caracterización.

En su estudio sobre ritmo en poesía y prosa en lengua inglesa, Dennis Harding señala que el ritmo construye

Una secuencia de impresiones sensoriales que son captadas con inmediatez perceptual como una unidad y que al mismo tiempo son diferenciadas entre ellas[. Esto] puede surgir no solo del sonido sino también del movimiento muscular, como ocurre en la danza, o del movimiento y el sonido combinados, como ocurre al tocar un instrumento musical o al hablar, o de sonidos del habla y movimientos imaginados, como en el caso de la lectura silenciosa, o al ver el movimiento de un bailarín [...].<sup>30</sup>

En este sentido, Susanne Langer asegura que

La esencia del ritmo es la preparación de un nuevo evento mediante la finalización de uno anterior. Una persona que se mueve rítmicamente no necesita repetir con exactitud ninguno de sus movimientos. Estos, sin embargo, deben ser gestos completos, para que uno pueda sentir su principio, su propósito y consumación y ver en la última etapa de uno la condición y, de hecho, el principio de otro. El ritmo es el establecimiento de nuevas tensiones al terminarse las anteriores. No necesitan en absoluto ser de igual

---

<sup>30</sup> **Harding, D.** (1976) *Words Into Rhythm. English Speech Rhythm in Verse and Prose*. Cambridge: Cambridge University Press. P. 6. Traducción propia.

duración; pero la situación que engendra la nueva crisis debe ser inherente al desenlace de la que la precede.<sup>31</sup>

Al ampliar de este modo la definición de ritmo y expandir sus límites a otras esferas del arte más allá de los estudios literarios clásicos, es posible utilizar el concepto no ya para señalar reiteraciones puntuales, sino para atender a los efectos que estas provocan en masas de texto mayores que el verso o la estrofa. Esto permite desplazar el foco de las iteraciones en sí mismas y trabajar con la organización que los textos (tanto lingüísticos como del movimiento, de forma independiente y en la relación entre ambos) establecen mediante la acentuación y la repetición como marcas de inicio y cierre de secuencias. Asimismo, los elementos que se tomarán como referencia también se ven ampliados: además de acentos y fonemas, se considerará la repetición de palabras o frases completas, de forma sucesiva por una o más voces y de forma simultánea por varias fuentes sonoras.

Desde los primeros minutos de *Villa Argüello*<sup>32</sup> los bailarines reiteran de forma sucesiva frases a las que se les imprime la tradicional acentuación cordobesa. Evocando una situación de aprendizaje, en la cual la repetición tiene una función pedagógica, estructuran una primera escena en secuencias delimitadas por dos factores: la frase repetida y la ubicación física de los cuerpos en torno a una bailarina de referencia, portadora del acento cordobés al que se aproxima cada nueva iteración de una frase —tematizando, además, las características sonoras de la palabra hablada—.

Así, la marca de cierre de una secuencia e inicio de la siguiente es la pronunciación de una frase diferente, emitida con mayor intensidad de voz y sonido<sup>33</sup> que la anterior y el desplazamiento del eje (la bailarina con acento cordobés) hasta el cuerpo que emisor. Estas secuencias componen una escena que culmina con la declamación simultánea de diversas frases por todos los bailarines (a excepción de la bailarina-eje), quien se aparta y da comienzo a una nueva escena. En esta nueva escena, el texto es declamado por la bailarina-eje con la acentuación regular de una enumeración. Cada nuevo ítem de la enumeración se corresponde con gestos enarbolados por uno o más bailarines.

*Lobo, te amo*,<sup>34</sup> por su parte, establece en la primera escena con palabra hablada un paralelismo entre sus dos bailarines. Físicamente, ambos se sientan lado a lado, asumiendo una posición equivalente<sup>35</sup> y declaman un texto al unísono. El discurso está compuesto por frases que se oralizan rápidamente, marcando un ritmo claro mediante la acentuación producida por la entonación grave del final de cada frase y el silencio prolongado que le sigue. En el inicio de

---

<sup>31</sup> Citado y traducido en Barretta, C., Miramontes, L., y Zorrilla, A. (2013). *Ibid.*

<sup>32</sup> Argüello Rena, C. (2011) *Villa Argüello*.

<sup>33</sup> La intensidad de la voz y la intensidad del sonido son fenómenos relacionados pero diferentes: la primera refiere al tono y la segunda, al volumen. “La intensidad de la voz depende de la presión infraglotica del aire que la produce, y es directamente proporcional al tono [...] Cuando en la articulación, además, hay una amortiguación en la salida del aire [...] también se modifica la intensidad del sonido”. Cantero, F. (2002) *Teoría y análisis de la entonación*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

<sup>34</sup> Clavin, A. y Sánchez, G. (2016) *Lobo, te amo*.

<sup>35</sup> Evitamos definir las como posiciones idénticas dado que existe una distancia irreductible entre la asunción de una pose por cuerpos diferentes.

cada frase, además, se observa también el movimiento del pecho al llenarse de aire para la declamación.

El texto de esta escena se repite inmediatamente después, siguiendo otra lógica. Ambos bailarines se ponen de pie y uno de ellos se coloca de espaldas al público. Comienzan a declamar el texto, pero ahora quien está de espaldas “interrumpe” con un gesto a su compañera: es decir que coinciden el movimiento cortado de él con el silencio repentino de ella. El discurso hablado se retoma varias veces con nuevas modificaciones que involucran crecientemente movimientos ejecutados por distintas partes del cuerpo que remiten a fragmentos de sentido del texto (por ejemplo, se esboza una sonrisa al decir “sonriente” o se colocan las manos a los lados de la cabeza al decir “asombro”).

La primera secuencia de texto introducida en *Pulso* comparte con la segunda escena con habla de *Villa Argüello* el ritmo de la enumeración. En este caso se trata de palabras sueltas que, además, están organizadas en distintas series, cada una de las cuales reitera ciertos fonemas. También el mecanismo didáctico está presente aquí, ya que el texto hace alusión a los ejercicios de pronunciación que consisten en imitar la vocalización de un maestro o hablante nativo para mejorar la propia dicción. Asimismo, cada palabra está delimitada de la anterior por la fuerte exhalación de aire de la bailarina, agitada luego de una extensa escena de movimiento continuado que precede a esta. Es posible oír, entonces, dos series de sonidos en paralelo: el aire que choca contra el micrófono y las palabras enumeradas.

## *II. La inteligibilidad o la gestión del acceso al sentido lingüístico*

Ambas escenas con palabra hablada de *Pulso* (la mencionada anteriormente y la que le sigue) tienen en común la lengua extranjera de los textos. En el primer caso, se trata de una enumeración de palabras en inglés, y en el segundo, de un texto en prosa en francés. El idioma extranjero también está presente en *Lobo, te amo*, en una segunda escena con habla. Se trata en ese caso de un discurso en japonés. A diferencia de otros recursos que veremos a continuación, el uso de la palabra en lenguas extrañas permite presentar un discurso lógico pero sin que el sentido se haga evidente. El significado no está negado, ya que los textos en sí generan sentido para quien tenga conocimiento del código, sino que permanece velado por su (probable) desconocimiento.

El texto en francés de *Pulso*, además, es declamado mientras suena música a alto volumen y una de las intérpretes arroja maderas a un cúmulo de tablas y escaleras de madera construida previamente. Es decir que, al idioma extranjero, se suma el sonido de la música y el ruido de los golpes que transcurren en simultáneo. Estos son dos de los recursos presentes en el corpus estudiado en relación con la ininteligibilidad del texto hablado. El texto inaudible o de difícil audición también se observa en *Lobo...*, cuando el bailarín habla con poca intensidad de voz y el alto volumen de la música no permite llegar a reconstruir el sentido de sus dichos.

Un tercer recurso es el del texto desarticulado: esto puede tomar diversas formas. En *Villa Argüello*, un “monólogo” a cargo de uno de los bailarines simula emitir palabra hablada pero el discurso es pronunciado de tal modo que no es posible identificar palabras y reconstruir un sentido literal. Los sonidos no se organizan en sílabas y no presentan silencios que permitan identificar unidades de sentido, lo que resulta en una especie de balbuceo. En términos

similares puede definirse buena parte del sonido vocal de *Preciosura*,<sup>36</sup> que desde un principio consta de sonidos desarticulados entre los que comienzan a distinguirse palabras poco a poco.

En todos estos casos, asimismo, el modo de declamación (que veremos más adelante) y el accionar del cuerpo del bailarín permiten realizar una cierta clasificación del discurso aunque no sea posible comprender su sentido literal: en el caso de *Pulso*, la presencia de un libro y la entonación asociada a la lectura en voz alta evoca un texto en prosa; en *Lobo...*, la declamación con gran intensidad de voz y sonido, la pantomima del rostro y las manos, y el movimiento de la bailarina que declama respecto de su compañero aluden a instrucciones impartidas por una persona en posición de poder; los mismos factores en *Villa Argüello* asemejan el accionar del bailarín (es decir, tanto su movimiento como su habla) al de un conductor de televisión.

En su trabajo sobre poesía y modernidad, Alicia Genovese parte del distanciamiento del lenguaje poético respecto de la “economía comunicacional” y el “facilismo de la decodificación” propio de los discursos que le son contemporáneos —“que asegura el mantenimiento de la fluidez de los circuitos dentro de la modernidad líquida”—, para sostener la hipótesis de la *inactualidad* de la poesía:

Descolocada frente a las exigencias de la comunicación inmediata donde el lenguaje es instrumento para algo que sucede fuera, la lengua poética, la poesía misma, adquiere apariencia de distracción, de ineficacia. Despreocupada de las preguntas básicas, pero obvias como preguntas, a las que responden los mensajes transmisores de información, la poesía enmudece, apenas responde. [...] Enfrentar, como constantemente hace el poema, los condicionamientos que impone el lenguaje, desordenarlo de manera imprevisible con un habla mezclada, como hace Vallejo, implica en parte negarlo. [...] Frente a la valoración social de la elocuencia, la poesía acepta la mudez.<sup>37</sup>

Los textos hablados de la danza independiente responden en muchos casos a estas características. De distintas maneras, los recursos señalados más arriba (el uso de idiomas extranjeros, la desarticulación de las palabras, la dificultad en la audición) regulan el acceso al sentido, desplazándolo del código lingüístico a otros elementos significantes, los cuales pasan a un primer plano respecto de aquel: la pantomima, la disposición espacial de los cuerpos, los elementos que los rodean o con los cuales interactúan y los modos en que declaman los textos sumen a la lengua en una mudez relativa y toman “la palabra” para sí.

### III. La declamación

Los estudios más antiguos sobre la expresión oral son los de la retórica aristotélica. En un artículo sobre la comunicación en la disciplina teatral,<sup>38</sup> Francisco Chico Rico, retoma las nociones clásicas para considerarlas desde la perspectiva de la puesta teatral.

Los términos *actio* —«acción»— y *pronuntiatio* —«pronunciación»— se han utilizado siempre conjunta e indistintamente para hacer referencia a la operación retórica no constituyente de discurso relativa, como dijimos anteriormente, a los lenguajes

<sup>36</sup> Rillo, P. (2016) *Preciosura*.

<sup>37</sup> Genovese, A. (2011) *Ibid.* Pp. 15-17.

<sup>38</sup> Chico Rico, F. (2009) “Retórica, comunicación y teatro: sobre la *actio* o *pronuntiatio* en el marco de la teoría retórica ilustrada”, en *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Salamanca: Universidad de Salamanca. P. 112.

corporales y a los lenguajes paraverbales que se suman al lenguaje verbal para reforzarlo, modificarlo e incluso contradecirlo, aunque, específicamente, el primero alude al gesto y el segundo a la voz.

En el teatro guiado por la palabra los modos de oralización del texto dramático revisten interés en función del propio sentido del discurso hablado. La manera de declamar importa en tanto medio de expresión de un eje fundamental del sentido de la pieza. Así, numerosos estudios apuntan “la necesidad de hacerse oír por todos íntegramente, la exigencia de que no se pierda una sílaba y de que se capten todos los matices de entonación, la superación de las distorsiones de los micrófonos, etc.”<sup>39</sup>

En numerosos tratados sobre interpretación teatral se hace referencia a una correspondencia entre lo dicho y el modo en que se lo dice, tanto respecto de la declamación como de la gestualidad.<sup>40</sup> Aunque en general no se abunda en detalles respecto de cómo se determina la dicción correcta para un texto concreto, esta correspondencia indicaría la existencia de un código compartido con el espectador o comprensible en el marco de la propia obra. En palabras de Roger Mirza,<sup>41</sup> “la actuación del actor se apoya en una serie de convenciones sociales tradicionales, incluso si es para transgredirlas”.

La conocida definición del teatro (y del arte) de Aristóteles, como imitación de la naturaleza, tal como nos ha llegado a través de múltiples intermediaciones, que subrayaba su condición mimética a través de la representación de acciones humanas frente a un público, presentaba una visión logocéntrica y cartesiana del espectáculo teatral [...].<sup>42</sup>

Así, por ejemplo, el texto que declama un actor cuando el personaje que interpreta monta en cólera debe ser acompañado de una voz y una gestualidad que denoten enojo —si el objetivo es ajustarse al código mimético—, o bien una emoción diferente —si la intención es poner en cuestión dicho código—. En ambos casos, la declamación tiene un sentido respecto del texto, lo reafirma o lo contradice, pero siempre se basa en un código que permite identificar cuál es su posición (y, por lo tanto, la de quien lo enuncia) relativa frente a él.

Los textos de la danza, en cambio, no establecen un código que permita aprehender una relación similar. No obstante, en el corpus analizado es posible identificar ciertas regularidades. La declamación de los textos en estas obras se caracteriza principalmente por dos rasgos que no guardan una relación evidente con lo enunciado: la escasez de expresividad o la sobreabundancia o artificiosidad declarada de ella. Tanto la primera escena hablada de *Lobo, te amo*, como las dos escenas de lectura de *Pulso* responden a la primera característica: los textos son entonados sin que los cuerpos de los bailarines develen un tipo de emoción al respecto.

<sup>39</sup> Cervera Borrás, J. (2003) *Ibíd.* Pp. 25-26.

<sup>40</sup> Cfr., por ejemplo, Mayans y Sisear (1984b: 569): “El decir agraciado, en este sentido, se corresponde con la debida conformidad de la voz i de los movimientos del cuerpo, según la variedad de las cosas de que se trata, i de los afectos del ánimo que tiene el que habla, o los que desea manejar...”. Citado en Chico Rico, F. (2009). *Op. cit.*

<sup>41</sup> Mirza, R. (2003) “Acciones y reacciones en escena. La palabra encarnada”, en *Assaig de Teatre: Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*. Barcelona: Universidad de Barcelona. P. 61.

<sup>42</sup> Mirza, R. *Ibíd.* P. 62.

Parece, en cambio, que estuviesen declamando un texto ajeno, narrando una historia o comunicando una información que no surge de ellos sino que procede de una fuente diferente.

Con el recurso opuesto, *Villa Argüello* logra un efecto similar. La declamación artificiosa denuncia el carácter extraño del texto para quien lo enuncia. El juego de repeticiones y el acento forzado con el que hablan los bailarines los distancia del lugar del locutor (como lo describe Ducrot),<sup>43</sup> convirtiéndolos en meros reproductores de un discurso ajeno. De modo similar, en la cuarta escena hablada de *Lobo...* los bailarines declaman con un acento y una expresión de sorpresa exageradas, distanciándose una vez más del texto.

*Preciosura*, por su parte, expone una combinación de ambos registros: la declamación exagerada y la ausencia de una emotividad reconocible. El balbuceo y los alaridos son, por momentos, solo sonidos intensos, y por momentos se convierten en gritos de hastío. La bailarina que los verbaliza. Esta variación, que puede ocurrir dentro de una misma secuencia (como en *Preciosura*) o en escenas diferenciadas (como ocurre en *Lobo...* y en *Villa Argüello*), hace que, finalmente, no haya una voz o una forma de habla asociada a un bailarín, lo cual tiene efectos en la enunciación de los textos.

#### IV. El locutor y su correspondencia con los cuerpos hablantes

En el marco de su teoría polifónica de la enunciación, Oswald Ducrot define tres sujetos diferenciados que operan en cualquier enunciado. A los fines del presente trabajo, interesan especialmente los dos primeros: el sujeto de la enunciación (SE) y el locutor (L). El SE refiere al “autor efectivo”<sup>44</sup> del enunciado, mientras que el L es un “personaje ficticio” al que se “atribuye la responsabilidad de la enunciación en el enunciado mismo” mediante marcas como la primera persona y el aquí y ahora.<sup>45</sup>

Ducrot llega a preguntarse por el caso de la obra teatral: “¿a quién vamos a señalar como el productor de los enunciados [el SE] articulados por el actor: al actor, al autor, al director o al personaje que el actor representa?”<sup>46</sup> Aunque no es su propósito brindar una respuesta a este ejemplo en particular, proporciona herramientas que permiten pensar el estatuto de los sujetos que operan en los enunciados de la danza analizados hasta aquí en los apartados precedentes.

La cualidad ficticia del locutor le otorga autonomía respecto del SE, que articula el enunciado, pero también respecto de los cuerpos que lo oralizan en escena. En las obras que son objeto de este estudio se observa una peculiar relación entre locutor y cuerpo hablante, que no tienden a coincidir, como ocurre en el teatro logocéntrico, que normalmente asigna, en el marco de una misma escena, un único locutor y un único hablante a un mismo personaje. Así, quien oraliza un enunciado se identifica con el personaje ficticio al que se atribuye. En el corpus analizado, en cambio, se evidencia un desplazamiento que desarticula esta correspondencia en dos sentidos básicos: divide el locutor en varios hablantes o lo multiplica en uno solo. Mediante la declamación simultánea (en *Lobo...*) o sucesiva (en *Villa Argüello*) de un mismo enunciado con

---

<sup>43</sup> Ducrot, O. *Ibíd.*

<sup>44</sup> Ducrot, O. *Ibíd.* P. 16.

<sup>45</sup> Ducrot, O. *Ibíd.* Pp. 17-18.

<sup>46</sup> Ducrot, O. *Ibíd.* P. 17.

marcas de primera persona y aquí y ahora, más de un hablante encarnan a un mismo locutor. Las características de su declamación y sus niveles de inteligibilidad son similares.

	<i>Lobo, te amo</i>	
	Hablante 1	Hablante 2
	Locutor dividido	
	Declamación simultánea	“Nada de lo que estoy diciendo es verdad. Revelaré lo que soy más adelante, cuando estemos solos.”

	<i>Villa Argüello</i>					
	Hablante 1	Hablante 2	Hablante 3	Hablante 4	Hablante 5	Hablante 6
	Locutor dividido					
	Declamación simultánea y sucesiva	“Relajate, mamita, tomate unos mates.”				
		“Relajate, mamita, tomate unos mates.”	“Relajate, mamita, tomate unos mates.”	“Relajate, mamita, tomate unos mates.”	“Relajate, mamita, tomate unos mates.”	

En *Preciosura*, el caso es inverso: un mismo hablante exhibe sucesivamente dos estrategias declamativas diferentes y niveles muy distintos de inteligibilidad. Encarna, así, dos locutores: uno que emite un enunciado mayormente desarticulado, y otro que lo interrumpe con palabras reconocibles, una intensidad de voz (tono) diferente y un motivo claro (la demanda de silencio).

	<i>Preciosura</i>
Locutor multiplicado	Hablante único
Locutor 1	[Grito.]
Locutor 2	“¡Cá-lle-se!”
Locutor 1	[Grito.]
Locutor 2	“¡Calle ese perro!”
Locutor 1	“Un, dos, tres, cuatro, cin...” [Ronquido...] “Cuántas, tantas, miles.”
Locutor 2	“¡Shhh!”

Estas figuras del locutor dividido y el locutor multiplicado son recurrentes en las obras de danza independiente local y tienen el efecto de obstaculizar al enunciatario (es decir, al destinatario

ideal del enunciado que está implícito en él)<sup>47</sup> la posibilidad de construir un personaje ordenador del discurso como el presente en el teatro logocéntrico. Así, la danza puede eludir la máxima que para Ducrot rige a otros tipos de discursos: “[...] el sentido global de la novela o de la obra resulta sencillamente de la confrontación de esos personajes”.<sup>48</sup> En efecto, la palabra hablada que se ha estudiado hasta aquí no solo no constituye personaje, sino que, además, no establece diálogos entre tales entidades, apartándose de uno de los elementos contra los que se rebela Artaud en aquel texto que citamos en el inicio de la exposición.<sup>49</sup>

### V. La función poética

Según se ha visto hasta el momento, la palabra hablada en las obras del corpus estudiado responde, total o parcialmente, a todas o algunas de las cuatro características generales propuestas: el valor rítmico del texto o de su oralización; la inteligibilidad limitada o vedada; la declamación no determinada por el enunciado; y la función de un locutor dividido o multiplicado, no biunívoco respecto del cuerpo hablante. Los enunciados resultantes son textos que repelen la apropiación habitual de la palabra en el teatro logocéntrico: no es posible buscar en ellos la clave racional del discurso que les da marco (la obra de danza), pues no guían una acción situada a la base del sentido de la obra. Por un lado, las formas de su declamación y sus características enuncivas impiden construir personajes y reponer una acción dramática que, en el teatro logocéntrico, sería el eje según el cual se definen todos los elementos de la escena; por otra parte, esa palabra, que “funciona, generalmente, como un elemento ‘provocador’ si se quiere, y no como un mandato absoluto que rige la construcción de la escena”,<sup>50</sup> se propone como un signo opacado, expuesto a la vista tanto o más que el sentido del enunciado.

En un medio en el que los cuerpos se presentan por sí mismos y no como encarnación de un personaje ideal construido en un texto anterior, la palabra toma la misma clave: su vocación es principalmente poética. Mediante la disposición rítmica del texto y el recurso a lenguas extranjeras, el principio de la equivalencia señalado por Jakobson efectivamente es proyectado al eje de combinación,<sup>51</sup> aunque en distinto grado para cada caso: cualquier palabra en japonés es equivalente a cualesquiera otras para quien no comprende el idioma; en menor medida, tal y

---

<sup>47</sup> El enunciatario es “el que manipula, ordena y organiza el discurso (Courtés, 1991: 360), tratando de atraer la atención del enunciatario a través de determinados procedimientos enunciativos”. **González Hortigüela, T.** (2008) “Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico”. Universidad de Valladolid.

<sup>48</sup> **Ducrot, O.** *Ibid.* P. 15. Resulta interesante que el autor apunte más adelante que el carácter ficticio del locutor sea el que permite “conceder la palabra a seres que son incapaces de hablar”, lo cual podría aplicarse a los cuerpos de los bailarines en escena, de los que normalmente no oralizan textos como parte de su práctica y que, en estos casos, lo hacen como un locutor distanciado del narrador (que, en escena, se identifica con el SE aunque solo sea de manera residual el autor de una determinada puesta del texto cuyo autor efectivo le precede), un caso análogo al del ejemplo del *Barco Ebrío* de Rimbaud que cita Ducrot (1988: 18).

<sup>49</sup> “¿Cómo es posible por otra parte”, se preguntaba, “que para el teatro occidental (...), no haya otro teatro que el del diálogo? (...). El diálogo –cosa escrita y hablada– no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado”. **Artaud, A.** (1978), citado en **Lábatte, B.** (2006) *Ibid.* P. 35.

<sup>50</sup> **Lábatte, B.** (2006) *Ibid.* P. 36

<sup>51</sup> **Jakobson, R.** (1981) *Ibid.* P. 360.



como ocurre en muchos ejemplos poéticos que se citan en su obra, frases como “y me eché a reír, poniéndome una mano en el pecho; abrí el pecho y me eché a reír, poniéndome una mano en la boca”, exhiben una estructura que se reitera, poniendo a sus elementos en relación de equivalencia, no tanto con la serie paradigmática, sino con la sintagmática (en este caso, por ejemplo, pecho y boca guardan una equivalencia que no se daría en el eje de selección). Tal y como lo propone Genovese para la poesía contemporánea, esta palabra se pronuncia en contra de la “economía comunicacional”: la reiteración de fragmentos genera una redundancia exacerbada; los cambios de tono, de posición, de dirección de la voz para un segmento de texto idéntico aportan nueva información sensible, pero no racional.

Este tipo de texto, a veces de difícil comprensión y siempre imposible de anclar en personajes que, mediante el diálogo (o el soliloquio), sean el motor de un relato, rehúye a la tarea tradicional del enunciado oral en el teatro logocéntrico: guiar la obra en un único sentido racional. “La voz no se somete a la palabra así como el cuerpo no se somete al sentido”, dice Febvre, aludiendo a la palabra como aquello a lo que Artaud atacaba por ser el *logos* que regía sobre todos los demás elementos de la escena.<sup>52</sup> En cambio, afirmaba “que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto”.<sup>53</sup> Esto es lo que puede observarse en los escenarios de salas independientes donde se montan las obras de danza —también independientes— de Buenos Aires. Allí opera la palabra capaz de chocar contra el cuerpo, de desorganizar antes que de organizar el discurso, por la que abogaba Artaud.

Que este tipo de palabra se haya presentado en un ámbito de creación coreográfica en el que el sentido racional no es el principio rector seguramente no es casual. El uso de la voz humana como otro de los recursos disponibles de un cuerpo y no como el medio expresivo principal posiblemente haya beneficiado estos tipos de funcionamiento del texto hablado, más poéticos que referenciales, en contraposición con los textos dramáticos del teatro logocéntrico.

## Bocetos para la instancia de producción

Los productos propuestos a continuación tienen como eje el cruce entre la danza y la palabra: este es, no solo el tema de la investigación que les da origen, sino también la problemática general a la que atienden. De distintas maneras, estarán orientados a llevar las experiencias de la danza al texto escrito, en soportes que faciliten la circulación y preservación de las reflexiones en torno a un arte efímero que, actualmente, en el ámbito independiente al que pertenecen las obras del corpus, no cuenta con un ámbito centralizado de registro y memoria.

### *Ponencia académica*

Se prevé la redacción de una ponencia académica para exponer en el V Congreso Internacional “Artes en Cruce”, que se realizará en 2017. A continuación se expone una tabla de contenidos tentativa:

- TÍTULO: “Poesía en escena. La palabra hablada en la danza independiente, Buenos Aires 2011-2016”
- AUTORA, *ABSTRACT*, PALABRAS CLAVE.
- INTRODUCCIÓN: presentación de los objetos —caracterización del corpus, incluyendo el ámbito de circulación de las obras, y justificación—; exposición de la hipótesis trabajada.

<sup>52</sup> Febvre, M. (1995) *Ibíd.* Citado en Lábette, B. (2006) *Ibíd.* P. 33

<sup>53</sup> Artaud, A. (1978), citado por Lábette, B. (2006) *Ibíd.* P. 35

- MARCO CONCEPTUAL, ESTADO DEL ARTE Y MÉTODO DE TRABAJO: dado que no existen estudios previos sobre el tema de la investigación, se referirán en el mismo apartado las categorías de análisis y las fuentes de las que abrevan. Se propone incorporar allí también la descripción del método de análisis, a continuación de la presentación de las categorías.
- RESULTADOS. Los contenidos plasmados en el desarrollo de la ponencia estarán organizados en una primera parte guiada por las variables analizadas: ritmo, inteligibilidad, declamación y locución; y una segunda parte que, tomando como herramientas la bibliografía específica y su contrastación con los criterios antes mencionados, evalúe el carácter más o menos poético de los textos. En ningún caso se llevará adelante el análisis tomando en consideración una obra a la vez, sino que estas serán agrupadas en función de los rasgos que comparten, para dar una idea general de las características observadas. Estas solo serán referidas individualmente en el anexo o apartado de la bibliografía en el que se consigne la ficha técnica completa de cada una y, de haberlo, el enlace correspondiente para observar la pieza en línea.
- CONCLUSIÓN: además de las conclusiones, en este apartado se expondrán sus posibles alcances en el estudio de las especificidades de la danza dentro del marco de las artes escénicas contemporáneas.
- BIBLIOGRAFÍA Y OBRAS ANALIZADAS

## *Libro*

En los últimos años, especialmente en el territorio de la Ciudad de Buenos Aires, comenzó a emerger una incipiente actividad periodística y editorial dedicada al mundo de la danza. Las revistas y carteleras online son un pilar fundamental de este movimiento. Allí se reúnen entrevistas a creadores y personalidades del campo, comentarios críticos o de reflexión académica sobre obras. Sin embargo, la producción de libros y productos impresos no ha sido tan visitada. En consecuencia, el material generado tiende a ser de interés coyuntural, fuertemente asociado a la difusión de las obras de danza, y con un compromiso variable debido a la evanescencia y la relativa gratuidad de la publicación en internet. De esta manera, el análisis y la crítica de obras genera productos tan efímeros como muchas de las propias obras: los textos dejan de ser leídos cuando los títulos abandonan la cartelera y, al ser valorados solo por su carácter de novedad (pues se considera que solo sirve para la difusión la crítica nueva, no la de años pasados), esos trabajos no vuelven a ser leídos, una situación que, puede suponerse, va en detrimento de su calidad. Por el contrario, la publicación en formato de libro impreso beneficia la reflexión sostenida sobre fenómenos más generales, que pueden incluir –pero no agotarse en– el comentario de obras, así como el compromiso prolongado del editor y los autores respecto de los productos resultantes. Un proyecto editorial puede ser una plataforma propicia para el encuentro entre críticos y coreógrafos –ambos, posibles autores–, y entre ellos y el público a través de la circulación del material producido y de eventos derivados de esa producción.

A partir de la investigación realizada, se generará un material de divulgación con el objetivo de publicarlo en formato de libro. Con la problemática de cómo llevar el movimiento a la hoja, se propone ilustrar escenas de las obras analizadas en viñetas de historieta cuyos globos den cuenta de los modos de oralización de la palabra (por ejemplo, el recurso de globos de diálogo compartidos por varios cuerpos o varios globos por cuerpo para los casos de enunciación en las que no se identifique un enunciador con un cuerpo, o la disposición rítmica de los globos en la página). En línea con las características de la palabra hablada en las obras de danza analizadas, se propondrá una publicación que permita abrir sentidos antes que cerrarlos, ensayará modos posibles de acceder a las piezas, y su calidad de objeto será puesta en primer plano mediante la elección de materiales y modos de confección que capten la atención del lector.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Algunas opciones son la encuadernación artesanal, el uso de papel texturado y la impresión con tipos de hierro.

Se considerará la posibilidad de presentar el proyecto a programas de financiamiento como los ofrecidos por el Fondo Nacional de las Artes y el Régimen de Promoción Cultural (Mecenazgo) de la Ciudad de Buenos Aires con el objetivo de reunir recursos económicos y aval institucional para llevar adelante la propuesta. Por ello, se realizará la impresión y encuadernación de un “mono”<sup>55</sup> que sirva de referencia ante un posible jurado o inversor, y se describirá el proyecto en detalle en los formularios de presentación al plan de Mecenazgo antes mencionado, con miras en la convocatoria prevista para 2017.

### *Catálogo editorial*

El sello editorial estará dedicado a la publicación de libros relacionados con la danza desde tres perspectivas que constituirán colecciones separadas. En todos los casos, los títulos estarán relacionados con obras de danza del circuito *off*. En principio, se dará prioridad a las piezas estrenadas en la cartelera local, aunque no se descarta la inclusión de obras extranjeras en el futuro, como una forma posible de ampliar la circulación de los productos editoriales. El objetivo de este producto es generar una propuesta que dé cuenta de las tendencias actuales de la danza local y resulte de interés para quienes trabajan en dicho ámbito –creadores, bailarines, docentes, productores– y también para sus espectadores.

La primera colección reunirá obras compuestas por los cuadernos de notas utilizados por los coreógrafos durante la composición de sus piezas de danza. Los libros publicados en esta colección tendrán características propias del género editorial fanzine: producciones de corte artesanal, con tapas de papel obra o ilustración de bajo gramaje, interiores a dos colores, con convivencia de tipografía tradicional y *lettering*<sup>56</sup> junto a textos, dibujos y esquemas manuscritos (digitalizados y posteriormente impresos), entre otros recursos. Tal como ha sido redefinido en los últimos años, el género fanzine permite construir productos de valor artístico tanto como editorial, lo que en este caso subraya el carácter artístico de los textos publicados. Cabe considerar la posibilidad de realizar ejemplares numerados o intervenidos a mano por los autores. El público objetivo de esta colección serán especialmente los espectadores de obras de danza, por lo que la distribución en un primer momento se centrará fuertemente en las salas y espacios culturales en las que se desarrollen piezas de las características antes mencionadas para la selección de los títulos (del circuito *off*).

Una segunda colección reunirá obras de investigación con propósitos de divulgación. Las fuentes podrán ser las tesis de grado y posgrado de instituciones académicas, al igual que investigaciones llevadas adelante en ámbitos más informales, como es el caso de talleres y cursos desarrollados en espacios de formación alternativos (programas de estudio en espacios culturales, festivales con instancias de residencia, entre otros). Las obras preexistentes o trabajos en proceso de desarrollo serán adaptados o guiados en su elaboración para cumplir con los requerimientos del género de divulgación. De esta manera, se espera captar la atención del público erudito (por ejemplo, estudiantes de la licenciatura en artes del movimiento y otras carreras similares) tanto como la de lectores interesados en la temática.

Por último, la tercera colección estará compuesta por discursos críticos. En ella se publicarán trabajos de divulgación sobre investigaciones académicas relacionadas con la danza, ya sean de orden teórico o traten sobre objetos concretos –obras o tendencias observables a partir del análisis de estas–, siempre que refieran o sean aplicables a fenómenos o discusiones intelectuales recientes. En el marco de esta colección se publicará el segundo producto crítico descrito anteriormente. Los títulos de las dos últimas colecciones descritas centrarán su distribución en librerías especializadas en arte y humanidades.

<sup>55</sup> Ejemplar de muestra, previo a la impresión final de una publicación, que permite a los profesionales de la edición y el diseño visualizar el producto terminado y ajustar las variables que atañen a sus características físicas.

<sup>56</sup> Tipografías creadas a mano, hoy en tabletas digitales, por diseñadores gráficos, y que pueden funcionar como tipografía y como elemento visual en la composición de la página.



## › **Referencias bibliográficas**

Artaud, A. (2001 [1978]). *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.

Barretta, C., Miramontes, L., y Zorrilla, A. (2013). *Ritmando danzas. Análisis rítmico de la danza*. Buenos Aires: Autores de Argentina.

Benveniste, E. (1979). "El aparato formal de la enunciación". *Problemas de Lingüística general II*. México DF: Siglo XXI.

Catena, A. (2004). "El siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo", entrevista a Susana Tambutti. *Cuadernos del Picadero*, nº3. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.

Cervera Borrás, J. (2003). "Recitación y declamación". *Teoría y técnica teatral*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Cervera Borrás, J. (2003). "Recitación y declamación". *Teoría y técnica teatral*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Chico Rico, F. (2009). "Retórica, comunicación y teatro: sobre la actio o pronuntiatio en el marco de la teoría retórica ilustrada". *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Ducrot, O. (1988). "La polifonía en lingüística". *Polifonía y argumentación*. Cali, Universidad del Valle.

Durán, A. y Jaroslavsky, S. (2012). *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*. Buenos Aires: Leviatán.

Genovese, A. (2011). "Poesía y modernidad. La poesía como discurso inactual". *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

González Hortigüela, T. (2008). "Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico". Universidad de Valladolid.

Harding, D. (1976). *Words Into Rhythm. English Speech Rhythm in Verse and Prose*. Cambridge: Cambridge University Press.

Isse Moyano, M. (2002). *Cuadernos de danza III*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Isse Moyano, M. (2013). *La danza en el marco del arte moderno/contemporáneo: los nuevos modelos de producción*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

Jakobson, R. (1981). "Lingüística y poética". *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.

Lábatte, B. (2006). "Danza-teatro - ¿teatro-danza?". *Cuadernos del Picadero*, nº 10. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Lázzaro, A. (2011). "Cuerpos imaginados: danza, transformación y autonomía". *European Review of Artistic Studies*, vol. 2, nº 4. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Lyotard, J. (1998). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra. Citado en Genovese, A. (2011) *Leer poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Mirza, R. (2003). "Acciones y reacciones en escena. La palabra encarnada". *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Rockwell, J. (2006). "Is It Dance, Does It Matter?". *New York Times*, 24-10-2006. En línea: <<http://www.nytimes.com/2006/11/24/arts/dance/24bord.html?pagewanted=all>> (Consulta: 16-06-2016).

Spang, K. (1983). *Ritmo y versificación, teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*. Pamplona: Universidad de Pamplona.

Tambutti, S. (2001). "Danza-teatro: un guión posible". *Revista Picadero*, nº2. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.

Torre, E. (1999). *El ritmo del verso: estudios sobre el cómputo silábico y la distribución*. Murcia: Editum.

Weisz, G. (1994). *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México: UNAM/Grupo Editorial Gaceta.